

Michel Moner (Toulouse)

**Moros y cristianos en el *Quijote*:
el caso de Zoraida, la mora cristiana
(*Don Quijote* I, 37-42)**

El personaje de Zoraida, la «mora cristiana», es sin lugar a dudas una de las más fascinantes figuras de la primera parte del *Quijote*.¹ El interés que despierta en la venta la llegada de la doncella embozada, el silencio con el que «contesta» a las preguntas solícitas de los circunstantes, y la ambivalencia de los signos que ofrece a la vista de los demás son otros tantos rasgos que la caracterizan como una figura altamente enigmática. De ahí, las preguntas que se le hacen y que vienen a constituir, dicho sea de paso, la clave con la que se va a abrir el «cuento verdadero» del capitán cautivo:

— Decidme, señor —dijo Dorotea—: ¿esta señora, es cristiana o mora? Porque el traje y el silencio nos hace pensar que es lo que no querríamos que fuese.

— Mora es en el traje y en el cuerpo, pero en el alma es muy grande cristiana, porque tiene grandísimos deseos de serlo. (I, 37).

O sea que desde el principio se enfoca la figura de Zoraida desde la perspectiva de una identidad problemática. Ahora bien no se trata, en absoluto, de un caso excepcional en el *Quijote*, sino todo lo contrario: abundan los personajes de identidad ambigua o problemática, especialmente en la primera parte, empezando por la propia Dorotea, primero disfrazada de varón, y luego de princesa Micomicona. Sólo que en el caso de Zoraida no se trata de un mero juego de disfraces: el cuestionamiento de la identidad se hace desde otra perspectiva y desde una nueva faceta que introduce tal vez una nota de mayor gravedad, en el juego de variaciones y metamorfosis al que el texto nos viene poco a poco acostumbrando desde el principio.² Se trata nada

¹ Las referencias al texto del *Quijote* remiten a la edición de L. A. Murillo (Madrid: Castalia, ²1982). Algunas referencias a estudios críticos mencionan dos fechas: la primera fecha es la de la primera edición; la segunda fecha indica la edición utilizada para las referencias al texto (citas y paginación).

² Hay que insistir en que la «metamorfosis» del personaje de Alonso Quijano en don Quijote no es sino la primera de una larga serie en la que entran, por la puerta de sus «locuras» respectivas, casi todos los personajes de la Primera parte. Son ejemplares, al respecto, el caso de Grisóstomo, Cardenio, Anselmo y Eugenio, en la serie masculina, así como el de Marcela, Dorotea, Zoraida y Leandra, en la serie

menos que de elegir entre dos polos, al parecer tan antagónicos como irreductibles, según la rotunda alternativa que plantea Dorotea: «¿es cristiana o mora?»

El traje y el silencio: Zoraida / María

Los rasgos identificatorios del personaje de Zoraida se despliegan en el texto en diferentes niveles y espacios, conforme a una estrategia de desvelamiento progresivo, a base de reticencias y ambigüedades. Su primera aparición se sitúa al nivel diegético, dentro del espacio de la venta, donde ella se asoma junto con la figura del cautivo, cuyo papel parece en cierto sentido preeminente:

[...] a todo(s) puso silencio un pasajero que en aquella sazón entró en la venta, el cual en su traje mostraba ser cristiano recién venido de tierra de moros, porque venía vestido con una casaca de paño azul, corta de faldas, con medias mangas y sin cuello; los calzones eran asimismo de lienzo azul, con bonete de la misma color; traía unos borcegués datilados y un alfanje morisco puesto en un tahelí que le atravesaba el pecho. Entró luego tras él, encima de un jumento, una mujer a la morisca vestida, cubierto el rostro con una toca en la cabeza; traía un bonetillo de brocado, y vestida una almalafa, que desde los hombros a los pies la cubría.

Era el hombre robusto y agraciado de talla, de edad de poco más de cuarenta años, algo moreno de rostro, largo de bigotes y la barba muy bien puesta; en resolución, él mostraba en su apostura que si estuviera bien vestido, le juzgaran por persona de calidad y bien nacida.

Pidió en entrando un aposento, y como le dijeron que en la venta no le había, mostró recibir pesadumbre; y llegándose a la que en el traje parecía mora la apeó en sus brazos (I, 37).

Sin embargo, Zoraida no tarda en pasar en primer término y en convertirse en el centro de la curiosidad general, empezando por la de las mujeres, «llevadas del nuevo y para ellas nunca visto traje», que vienen a rodearla y agasajarla, ofreciéndose a facilitarle con que pueda pasar decentemente la noche en la venta, puesto que ya no queda aposento libre en ella. Esa peculiar curiosidad, que es la que suele mover la mayoría de los personajes del *Quijote*, tan aficionados a saber y a contar vidas ajenas, aumenta en el caso de Zoraida con el silencio que guarda la recién llegada, cuyo agradecimiento sólo se manifiesta por señas y ademanes:

No respondió nada a esto la embozada, ni hizo otra cosa que levantarse de donde sentado se había, y puestas entrambas manos cruzadas sobre el pecho, inclinada la cabeza, dobló el cuerpo en señal de que lo agradecía. Por su silencio imaginaron que, sin duda alguna, debía de ser mora, y que no sabía hablar cristiano (I, 37).

femenina. A pesar de lo que proclama don Quijote («Yo sé quien soy»), la identidad del personaje cervantino, cuestionada desde la vertiente de la locura, resulta altamente problemática a lo largo de la fábula.

De ahí las primeras conjeturas de los circunstantes y las sucesivas preguntas que Dorotea y Luscinda dirigen al compañero de la joven, a quien le toca desempeñar un papel de intérprete y descifrar, en alguna manera, la enigmática figura de la desconocida para la comitiva de la venta. Sólo que las ambigüedades y reticencias del cautivo, lejos de colmar la curiosidad de los circunstantes, antes acrecientan en ellos (y también, por supuesto, en el lector) el deseo de tener más informaciones. Así es cómo se llega a un primer «desvelamiento», cuando la mora se quita el embozo a petición de Dorotea:

[...] y así se lo quitó, y descubrió un rostro tan hermoso, que Dorotea la tuvo por más hermosa que a Luscinda, y Luscinda por más hermosa que a Dorotea, y todos los circunstantes conocieron que si alguno se podía igualar al de las dos era el de la mora, y aun hubo algunos que le aventajaron en alguna cosa. Y como la hermosura tenga prerrogativa y gracia de reconciliar los ánimos y atraer las voluntades, luego se rindieron todos al deseo de servir y acariciar a la hermosa mora (I, 37).

Pero el punto climático, que viene a rematar este primer cuestionamiento de la identidad de Zoraida, coincide con el momento en que don Fernando pregunta al cautivo el nombre de la joven. La mención de «lola Zoraida» en boca del capitán provoca, en efecto, una reacción violenta por parte de la mora que rompe el silencio por primera vez y se exclama: «¡No, no Zoraida: María, María ! [...] ¡Sí, sí, María; Zoraida *macange!*» Y con esta denegación termina la primera secuencia de presentación del personaje, que retrocede al segundo término y no vuelve a manifestarse sino ya dentro del cuento del capitán cautivo, o sea al nivel metadieгético, y en un espacio bien diferente.

El caso es que la «primera» aparición de Zoraida interviene, según nos cuenta el cautivo, en uno de los baños de Argel y en forma no menos enigmática que en la venta. Primero, se manifiesta su presencia con la aparición de una caña, con un lienzo atado al cabo; luego se descubre una mano:

[...] miré la ventana, y vi que por ella salía una muy blanca mano; que la abrían y cerraban muy apriesa. Con esto, entendimos o imaginamos que alguna mujer que en aquella casa vivía nos debía de haber hecho aquel beneficio; y en señal de que lo agradecíamos hicimos zalemas a uso de moros, inclinando la cabeza, doblando el cuerpo y poniéndolos brazos sobre el pecho (I, 40).

A continuación aparece, en la misma ventana, una cruz hecha con cañas, de donde conjeturan los cautivos que la mujer que se oculta detrás de las rejas debe ser alguna cautiva o renegada cristiana; pero lo único que consiguen saber de cierto es que el dueño de la casa es un moro principal, llamado Agi Morato. Hay que esperar por lo tanto una segunda aparición de la caña, con el acostumbrado atadito, para que el cautivo y sus compañeros (pero también los oyentes de la venta y, por supuesto, el

mismo lector) se enteren por fin de unos cuantos datos acerca de quién es la misteriosa mujer oculta, si bien no se menciona todavía su nombre, ni ella lo indica en el papel. Entonces es cuando se abre en el relato del cautivo una larga digresión sobre los renegados, falsos y verdaderos y las señas que usan para hacerse reconocer de los cristianos o para engañarles con falsos testimonios. Y tan sólo al final de este paréntesis informativo se reanuda con el relato y se pronuncia, por fin, el nombre de Zoraida, aunque ya no se menciona sino como vestigio de una identidad rechazada, por no decir «renegada»: «[...] Zoraida, que así se llamaba la que ahora quiere llamarse María [...]» (I, 40).

En el intercambio de cartas que se prosigue a continuación, se precisa el papel de la mora, que se nos presenta muy a las claras como el principal instrumento de la liberación de los cautivos. En cambio, sus motivaciones no resultan tan evidentes, ya que por un lado, Zoraida obedece, al parecer, a un misterioso designio, inspirado en las instrucciones que «lela Meriem» le comunica a través de apariciones fantasmáticas, y por otro lado, manifiesta con cierto ahinco su propia voluntad de casarse con el capitán, a quien ha elegido, por su buen parecer, entre todos sus compañeros de cautiverio. Lo cierto es que con este intercambio de cartas entre la mora y los cautivos se puede dar por concluida la segunda secuencia dedicada al personaje de Zoraida, cuyos emblemas y funciones quedan al parecer perfectamente desdibujados cuando se llega a este punto del relato (I, 40).

En resumidas cuentas, si se hace un primer balance de esta doble presentación de Zoraida, queda poco menos que evidente que el rasgo sobresaliente del personaje es su carácter enigmático. Enigma en la venta, para los circunstantes, luego enigma en Argel, para los cautivos del baño, Zoraida es antes que nada un enigma para el lector a quien han de mantener suspenso tantas dilaciones, reticencias y ambivalencias. El juego de antinomias entre el vestido de las apariencias y la realidad del ser, así como el contraste entre el silencio de Zoraida y las palabras de «María», no hacen sino recalcar el carácter ambiguo de la identidad de la embozada, que se nos da a leer por lo tanto, desde el principio, como una figura marcadamente janusiana.³

Ya hace tiempo que la crítica cervantina ha notado que la llegada a la venta de una pareja tan exótica como la del capitán y de Zoraida, envuelta en su almalafa y montada en un jumento, era como una estampa muy propia como para recordar las

³ Lo señaló L. Spitzer (1956-1982: 177); véanse los comentarios de E. Dudley (1972: 366), F. Márquez Villanueva (1975: 134), H. Percas de Ponseti (1975: 262) y M. A. Garcés (1989: 74-82). Véase también, al respecto, M. C. Ruta (1983: 127-133), que ahonda en otros aspectos de la psicología del personaje (su relación con la madre).

tribulaciones de la Virgen y de San José.⁴ Ahora bien, no faltan indicios en apoyo de esta interpretación. En primer lugar: la extrema belleza de la joven y la insistencia con la que ella misma reivindica a continuación el nombre de María, añadiendo un eslabón más a la cadena de las analogías. Pero es, sin lugar a dudas, el papel «redentor» y providencial atribuido a Zoraida el que constituye el indicio de mayor relieve, cuanto más que el cuento del capitán presenta al respecto notables puntos de contacto, según señalaron G. Cirot (1936) y H. Vaganay (1937), con la conocida leyenda de Nuestra Señora de Loreto, lo que parece confirmar definitivamente el entronque del personaje cervantino con la tradición mariana. Por otra parte, la red de homologías que se va desplegando en el texto entre Zoraida y María, o sea entre el cuento y la leyenda, se enriquece progresivamente de materiales de muy distinta índole. Ha quedado demostrado en efecto que la hija de Agi Morato ha existido realmente y que el llamado Agi Morato era nada menos que un renegado (Oliver Asín 1948: 252; véase Jean Canavaggio: 1981 y 1989). Bien es verdad que en el texto cervantino, el padre de Zoraida no viene presentado como tal. Pero por otra parte, la propia Zoraida es considerada en un principio, por los cautivos del baño, como una «renegada cristiana». De modo que es probable que la mención del nombre de un renegado tan conocido, al parecer, como Agi Morato, no sea nada casual en este contexto, ni tampoco sería una casualidad el que Zoraida, la mora que se hace cristiana, tuviera como padre a Agi Morato, el cristiano que se hizo moro. Sin incurrir en confusiones entre personajes ficticios y sus posibles referentes históricos, cabe subrayar por lo tanto esa filiación «tornadiza» de Zoraida que bien podría ser una de las claves emblemáticas de su identidad. Cuanto más que el tema de la apostasía va cobrando cierto relieve y hasta llega a pasar a primer término, con la aparición en el texto de un nuevo personaje (el renegado anónimo que sirve de intérprete) y la inclusión en la trama del cuento de digresiones acerca de las diferentes categorías de renegados y de sus costumbres y estafas (I, 40; *Don Quijote*, vol. I, pág. 488-490).

O sea que al fin y al cabo, el personaje de Zoraida, tal como viene representado en esas primeras secuencias, participa a la vez de la leyenda y de la historia, a la par que entronca, según ha demostrado F. Márquez Villanueva (1975: 119-114), con una larga tradición literaria. Por un lado, se remonta a la figura de María, que corresponde a una primera faceta del personaje, con su papel de virgen redentora que se hace

⁴ «Al llegar a España, el cautivo se transforma en un nuevo José a quien se le confía de nuevo la protección de María. Zoraida va montada en el jumento; el cautivo le sirve de padre y de escudero, aun no de esposo.» J. Casaldueiro (1949-1975: 176); véase F. Márquez Villanueva (1975: 115): «El propósito de revivir la estampa de San José y la Virgen, puesto de relieve con la presencia del asno y del atavío oriental es obvio [...]».

cargo de redimir los cristianos del cautiverio y conseguir su libertad. Por otro lado, se remonta a la figura histórica de Agi Morato, con una segunda faceta del personaje de Zoraida, que reniega de su religión y se torna de mora a cristiana, con el agravante, de abolengo mitológico y literario, de que traiciona a su padre para reunirse con su esposo, según el paradigma de Medea, estudiado por F. Delpech (1981). Nótese, de paso, que la traducción de las cartas, del árabe al castellano y del castellano al árabe, a través de la figura mediadora de un renegado, así como los pormenores acerca del cambio de las monedas (cianiís/reales) no contribuyen poco a reforzar el semantismo de la conversión y de la apostasía que afectan notablemente la composición de la figura. Y eso que tampoco se agota con esto toda la riqueza y complejidad de la figura de Zoraida: es preciso ahondar en la estratigrafía, más allá de la historia, de la leyenda y de la literatura, hasta las capas más profundas del personaje, donde gravita el mito subyacente que le confiere su pleno significado.

La mala mujer cristiana: Zoraida / La Cava

La tercera secuencia «definitoria» o sea, en la que Zoraida interviene de modo significativo, es la escena del jardín, donde el cautivo descubre a la joven por primera vez, con todas sus joyas auestas, a cual más espléndida y con todo el resplandor de su belleza, en presencia de Agi Morato, convertido a pesar suyo en auténtico alcahuete de su propia hija. Ahora bien, lo que sobresale de esta primera entrevista es que Zoraida se muestra tan atrevida como para echarle un brazo al cuello del cautivo, y hasta llega al extremo de fingir un desmayo en los brazos del mismo para quitarle sospechas a su padre. O sea que el personaje se convierte en un fascinante compuesto de seducción y de doblez, lo que no deja de contrastar con sus atributos emblemáticos de virgen redentora, si bien se mantiene la filiación mariana, ya que el cautivo la presenta en aquella ocasión como un ser divino:

Digo en fin, que entonces llegó en todo extremo aderezada y en todo extremo hermosa, o, a lo menos, a mí me pareció sería la más que hasta entonces había visto; y con esto, viendo las obligaciones en que me había puesto, me parecía que tenía delante de mí una deidad del cielo, venida a la tierra para mi gusto y para mi remedio (I, 41).

Por supuesto, la presencia del cautivo en el jardín y el diálogo de los amantes a espaldas del padre representa una transgresión manifiesta, que viene recalcada además por la violenta intrusión de unos turcos por encima de las tapias del jardín, como a modo de prefiguración del asalto nocturno, así como por el juego de doble sentido de las palabras (sinónimo de doblez) que se transparenta en todo lo relativo

a la búsqueda de las hierbas y de lo bueno que son para las ensaladas las hierbas del jardín de Agi Morato (I, 41; *Don Quijote* I, pág. 496 y 500).

El caso es que la escena se duplica, en cierto modo, a continuación, en la noche alborotada de la evasión, donde Zoraida, ataviada con todas sus joyas, vuelve a aparecer en el jardín como una auténtica divinidad («señora de nuestra libertad») ante quien todos se prosternan. Sólo que el padre ya no favorece los planes de los amantes, ni el desmayo de Zoraida es fingido, sino todo lo contrario: el día se ha convertido en noche, el padre alcahuete en padre Cerbero, y el falso desmayo de la comedia de enredo en verdadero desvanecimiento de tragedia. Por supuesto, el rapto del padre le da un cariz patético a la huída de los cristianos a la par que ennegrece en cierta manera al personaje de Zoraida, quien queda así confirmada en su doble papel de virgen redentora — conforme al modelo de la Virgen de Loreto y otras leyendas marianas —, pero también de hija traidora y renegada.

Lo que sucede a continuación nos traslada al espacio inseguro del Mediterráneo, con sus vientos caprichosos y sus peligros de funestos encuentros. Pero la parte decisiva, por lo que toca a Zoraida, es sin lugar a dudas la patética confrontación con el padre, que da lugar a la tentativa de suicidio de Agi Morato y acaba con la desgarradora separación, en medio de las maldiciones y clamores del padre abandonado. Antes que el patetismo de la escena, muy propio para reforzar la culpabilidad de Zoraida, lo más significativo es que ésta abandona a su padre en un lugar altamente cargado de simbolismo. Se nos precisa en efecto, en el relato del capitán, que el bajel de los fugitivos tuvo que dar fondo nada menos que a proximidad de la sepultura de la Cava:

[...] a una cala que se hace al lado de un pequeño promontorio o cabo que de los moros es llamado el de la *Cava Rumía*, que en nuestra lengua quiere decir *la mala mujer cristiana*; y es de tradición entre los moros que en aquel lugar está enterrada la Cava por quien se perdió España, porque *Cava* en su lengua quiere decir *mujer mala* y *rumía*, *cristiana* y aun tienen (los moros) por mal agüero llegar allí a dar fondo cuando la necesidad les fuerza a ello, porque nunca le dan sin ella; puesto que para nosotros no fue abrigo de mala mujer, sino puerto seguro de nuestro remedio, según andaba alterada la mar. (I, 41; *Don Quijote* I, pág. 506)

Por supuesto es de suponer que tampoco será mera casualidad que el lugar de la sepultura de la Cava venga a ser teatro de la patética ruptura entre Zoraida y su padre. Bien es verdad que todos los detalles topográficos, históricos o legendarios que menciona el cautivo en su relato, no contribuyen poco en amenizarlo y en recrear el ambiente de aquellas azarosas tentativas de huida de los baños de Berbería. Pero en este caso no cabe duda de que se trata de algo más: «Tanto detalle, escribe F. Márquez Villanueva (1975: 134), hace simplemente inevitable la asociación de Zoraida con la figura legendaria de Florinda la Cava, hembra de nombre maldito por

haber labrado la ruina de su patria.» Y el caso es que el cautivo no se contenta con mencionar el topónimo, sino que hace un breve comentario, por lo demás redundante, en la doble traducción de la expresión *Cava Rumía* = *la mala mujer cristiana*, y, a continuación, de cada una de las palabras (*cava* = *mala mujer*; y *rumía* = *cristiana*), como si se tratara de deletrear el mito, para llamar la atención sobre su significado. Ahora bien ¿a qué viene esta «asociación de Zoraida con la figura legendaria de la Cava»? Y sobre todo ¿a qué viene esta inversión de signos? ¿Cómo es posible y qué sentido tiene que «un abrigo de mala mujer» se haya convertido para los cristianos fugitivos en «puerto seguro» de su «remedio»? En una palabra: ¿qué tiene que ver la historia del cautivo con la leyenda de la Cava?

Para L. Spitzer (1955-1982), que fue el primero en interpretar dicha referencia a la Cava, se trataría de contrastar la figura de la «mala mujer» con la de Zoraida, para mejor poner de realce el papel protector de la Virgen, gracias a quien la hija de Agi Morato consiguió librarse del «abismo»:

[...] cuando el nombre de aquella infame mujer, que pecó por amor, aparece ante el lector, éste no puede hacer menos de pensar en Zoraida, aunque en comparación con la prostituta árabe «por quien se perdió España», la prometida del cautivo por fuerza ha de parecer una mujer pura, que rehusó vivir en estado de pecado antes de su matrimonio. Al mismo tiempo, sin embargo, Cervantes desea que comprobemos cuán cerca del abismo estuvo Zoraida y que veamos por un momento la protección de la Virgen bajo la perspectiva de la Cava (pág. 177).

No cabe duda de que esta antinomía entre la «mala mujer», que no supo confiar en la Virgen, y la «buena mujer», que se acogió a la protección de «lela Meriem», constituye una de las claves de lectura del cuento. Pero hay que reconocer, por otra parte, que esta alternativa entre la salvación y la perdición, tan propia para glorificar a la figura de María, no se aviene muy bien con el episodio de la confrontación patética entre Zoraida y su padre, ni tampoco con otros rasgos — más bien negativos —, que entran en la composición del personaje cervantino. En realidad, el paralelo entre la hija de Agi Morato y la Cava (que no era ninguna prostituta, dicho sea de paso), igual se puede justificar por el parecido como por el contraste.

Si prescindimos de los rasgos identificatorios que entran en la composición del personaje de Zoraida y nos fijamos tan sólo en el papel que la joven desempeña en el cuento como protagonista, o sea si la consideramos como simple actante, nos damos cuenta de que su actuación es a la vez idéntica y antitética, con respecto a la de la Cava en la historia del rey Rodrigo. En efecto, la Cava, tal como aparece en la tradición hispánica, es antes que nada traidora a su rey y a su ley. Y desde este punto de vista, la trayectoria de Zoraida, que también es traidora a su padre y a su ley, se ajusta perfectamente a la de la Cava. Pero a la inversa, es de subrayar que la Cava,

que se acoge a su padre y traiciona a su amante, es causa de que los cristianos vienen a perder su libertad, mientras que Zoraida, que abandona a su padre para seguir a su esposo, es causa de que los cristianos recobran la libertad perdida. Y en este sentido, las trayectorias de ambas mujeres son del todo antitéticas. De ahí la ambigüedad paradójica del personaje de Zoraida que no sólo aparece como «doble» de María, en tanto que mujer redentora de los cautivos cristianos, sino también como haz y envés de la figura ambivalente de la Cava. Lo que explica la inversión de signos y confirma la función estructural del cambio «mala mujer» / «puerto seguro», que no es sino una forma de representar la antinomía primordial entre la «buena» y la «mala» mujer, cuyos antecedentes, en la mitología cristiana, se remontan nada menos que a la oposición tópica entre Eva (la pecadora) y María (la redentora). Dicho en otras palabras, la figura de la Cava ha venido a substituir en este contexto la de otra figura paradigmática: la de la Eva tentadora, origen y causa de la pérdida del paraíso. Así que en resumidas cuentas, nos encontramos frente a un doble sistema de oposiciones simétricas: por un lado, Eva y María; por otro lado, Zoraida y la Cava. Sólo hace falta ahora interpretar el sentido, si es que lo tiene, de este juego de homologías.

Zoraida / Zoraya

La asimilación de la figura de la Cava a la Eva tentadora del Génesis no es ninguna novedad. Hace tiempo que se ha llamado la atención sobre los puntos de contacto que mantiene la leyenda del rey Rodrigo y de la Cava con la mitología del pecado original. Lo cierto es que la doble infracción del rey, o sea la violación del tabú de la casa cerrada de Toledo y la violación de la Cava, con el subsecuente castigo de la pérdida de España («paradisíaco vergel»), presentan notables semejanzas con el paradigma bíblico. En realidad, se trata de semejanzas programadas, en cierto modo, y hasta alimentadas por los cronistas y exegetas que han ejemplificado la historia del rey Rodrigo y de la Cava según el modelo del Génesis y la mitología del pecado original.⁵ Ahora bien, esta reactualización del paradigma tampoco es ninguna novedad. Sabido es, en efecto, que el tiempo bíblico es un tiempo cíclico, en el que se repite el esquema de la pérdida y de la restauración (culpa / castigo / penitencia / perdón / redención), tan característico de la escritura

⁵ A. Milhou (1992: 370) cita el caso del padre Estebán de Salazar (siglo XVI) que intenta establecer una filiación etimológica entre el nombre de la Cava y el nombre hebreo de Eva (según el padre: *Hawwah*, deformado en *Chava* y luego en *Cava*). Para más detalles sobre la influencia del paradigma bíblico en la historia de la pérdida de España por el rey Rodrigo, véase M. Moner (1993). Son interesantes al respecto las reactualizaciones del mito que nos ofrece Juan Goytisolo en sus escritos sobre el tema.

testamentaria y del pensamiento mesiánico. Así es cómo la figura de Adán, por ejemplo, se proyecta en su doble previsible, el Nuevo Adán, lo mismo que la figura de Eva tiene su duplicado en la Nueva Eva. Ahora bien, estas figuras, o *antitipos*, en palabras de N. Frye (1984: 132-133; 161-171), son ambivalentes. El Nuevo Adán puede ser mero duplicado del primero, como pecador, y luego redimirse y convertirse en auténtico redentor (véase la figura de Cristo), lo mismo que la Nueva Eva puede ser émula de la primera y tan pecadora como ella, o encarnarse en una figura redentora, como la de la Virgen María. No es de extrañar, por lo tanto, que el personaje de Zoraida resulte tan equívoco, ya que vienen a coincidir en ella los rasgos antagónicos de Eva y María, a través de «Iela Meriem» y de la Cava.

La misma dinámica redundante (oposición entre tipo y antitipo), que se manifiesta con la reactivación del paradigma del Génesis a ocasión de la pérdida de España, vuelve a manifestarse en otro momento decisivo de la historia de España: en 1492. Con la toma de Granada, en efecto, es cuando se cierra el ciclo de la «pérdida y restauración de España». Por supuesto, son los moros los que, a su vez, vienen a perder su paraíso. Pero como las leyendas se repiten y los paraísos siempre se han de perder por culpa de una mujer, tenía que aparecer otra «Cava», a quien se hiciera responsable del desastre. Y de hecho, apareció.

El caso es que en Granada vivía por aquellos años una mujer llamada Isabel de Solís. Era hija del comendador Sancho Jiménez de Solís, alcaide de Martos, y siendo cristiana, se casó con el rey Muley Hacen, padre de Boabdil. La leyenda cuenta además que ella consiguió del rey moro que renegara de su propia religión y se hiciera cristiano. Pecado mortal, por supuesto, cuando no «original», ya que se consideró como origen y causa de la derrota, según los exegetas que quisieron ver en esta traición la causa por la que los árabes vinieron a perder su paraíso. No obstante, lo más llamativo, por lo que nos interesa, no es que Isabel de Solís causara la pérdida del reino de Granada, sino que al casarse con el rey moro tomara el nombre de Zoraya, que quiere decir *lucero del alba*. Sabido es, en efecto, que *lucero del alba* no es sino una de las perífrasis usuales para designar a la Virgen María. O sea que, en resumidas cuentas, Isabel de Solís y la hija de Agi Morato vienen a coincidir en muchos aspectos: la una se llama Zoraya, que quiere decir «lucero del alba» y la otra se llama Zoraida, que quiere decir «Pléyades», con lo que ya es fácil entender que ambas son estrellas de una misma galaxia.⁶ Por otra parte, una y otra se colocan bajo

⁶ El motivo de la estrella y de las constelaciones se convierte en verdadero *leitmotiv*. Primero se menciona en el cuento del cautivo que declara: «[...] todo nuestro entretenimiento, desde allí adelante, era mirar y tener por *norte* a la ventana donde nos había aparecido la *estrella* de la caña [...]» (I, 40). Luego aparece en boca de don Quijote, al llegar a la venta el Oidor y su hija: «Entre vuestra merced, digo, en este *paraíso*; que hallará *estrellas* y *soles* que acompañen el *cielo* que vuestra merced trae

la protección de la Virgen, con quien «se identifican», al trocar sus nombres, para llevar a cabo una misión redentora. Y por fin, gracias a ellas, los cristianos consiguen recobrar su libertad y su tierra perdida. De modo que ambas acaban por configurarse como auténticos «antitipos» de la Cava (Eva pecadora), por quien los cristianos perdieron su paraíso.

La prueba manifiesta de esta conexión entre tipo y antitipo está en las leyendas granadinas donde la figura de Zoraya se contrasta explícitamente con la de la Cava, a quien se considera además como nativa de Granada. El historiador Víctor Balaguer, que se hace eco, al respecto, de las tradiciones locales, lo enuncia claramente: «por una Cava, dama y señora de Garnata, perdióse España, y por otra Cava, dama también y señora de la misma Granada, consiguió salvarse.» (Balaguer 1898: 7). Alternativa en la que es fácil reconocer el paradigma testamentario del antitipo: por una mujer se perdió el paraíso y por otra mujer se recuperó. Sólo que para moros y cristianos la historia se escribe en dos vertientes radicalmente opuestas: la Eva (pecadora) de los unos es la Nueva Eva (redentora) de los otros. Y esta reversibilidad o inversión de signos es la que se escenifica, al parecer, en el cuento cervantino, a través del personaje de Zoraida que viene a ser algo así como un a modo de cara y cruz del conflicto entre las dos culturas. Sólo que Zoraida, al invertir los signos maléficos de la Cava y al transformar la pérdida en rescate, ofrece una forma de desquite a los cristianos, con la restauración de su libertad perdida.

Bibliografía⁷

- Balaguer, Víctor (1898): *Las guerras de Granada*, vol. 33, Madrid: Imprenta de la Viuda Minuesa de los Ríos.
- Camamis, George (1977): «El hondo simbolismo de la ‘hija de Agi Morato’», en: *Cuadernos Hispanoamericanos* 319, págs. 71-102.
- Canavaggio, Jean (1981): «Le ‘vrai’ visage d’Agi Morato», en: *Les Langues Néo-Latines* 239 (Hommage à Louis Urrutia), págs. 23-38.
- Canavaggio, Jean (1989): «Agi Morato entre historia y ficción», en: *Crítica Hispánica* 11/1-2, págs. 17-22.

consigo» (I, 42). Y por fin se despliega en la letra de la canción de don Luis, a intención de doña Clara (I, 42), donde la *estrella* (mujer amada) es el *norte* del amante (marinero de amor), del mismo modo que Zoraida fue «estrella» y «norte» para el cautivo y sus compañeros. (La cursiva es mía.)

⁷ Cuando se indican dos fechas para una misma obra, el asterisco (*) que viene después de la segunda fecha (mencionada al final) indica la edición de referencia. La primera fecha, mencionada entre paréntesis, es la de la primera edición. Es el caso de J. Casaldueiro (1949) y de L. Spitzer (1955), cuyas obras se citan a través de ediciones posteriores, respectivamente de 1975(*) y de 1982(*).

- Casalduero, Joaquín (1949): *Sentido y forma del Quijote*, Madrid: Insula, 1975(*).
- Cirot, Georges (1936): «Le Cautivo de Cervantes et Notre-Dame de Liesse», en: *Bulletin Hispanique* 38, págs. 378-383.
- Chevalier, Maxime (1981): «Huellas del cuento folklórico en *El Quijote*», en: M. Criado de Val (ed.): *Cervantes: su obra y su mundo*, Madrid: Edi-6, págs. 886-887.
- Chevalier, Maxime (1983): «El Cautivo entre cuento y novela», en: *Nueva Revista de Filología Hispánica* 32, págs. 403-411.
- Delpach, François (1981): «Les noces du chef et de l'étrangère (note pour une archéologie d'un thème paranational)», en: *Communauté Nationale et Marginalité dans le Monde Ibérique et Ibéro-américain*, sin editor, Tours: Publications de l'Université de Tours, págs. 25-48.
- Dudley, Edward (1972): «Don Quijote as Magus: The Rhetoric of Interpolation», en: *Bulletin of Hispanic Studies* 49, págs. 355-368.
- El Saffar, Ruth (1984): *Beyond Fiction: The Recovery of the Feminine in the Novels of Cervantes*, Berkeley; Los Angeles; Londres: University of California Press.
- El Saffar, Ruth (1988): «In Praise of What is Left Unsaid: Thoughts on Women and Lack in *Don Quijote*», en: *Modern Language Notes* 103, págs. 205-222.
- Frye, Northrop (1984): *Le Grand Code: la Bible et la littérature*, traducción de C. Malamoud, prefacio de Tzvetan Todorov, París: Seuil.
- Garcés, María Antonia (1989): «Zoraida's Veil: 'the Other Scene' of the Captive's Tale», en: *Revista de Estudios Hispánicos* 23/1, págs. 65-98.
- González López, Emilio (1972): «Cervantes, maestro de la novela histórica contemporánea: la historia del Cautivo», en: R. P. Sigle / G. Sobejano (ed.): *Homenaje a Casalduero: crítica y poesía*, Madrid: Gredos, págs. 179-187.
- Güntert, Georges (1991): «'En manos de Dios y del renegado': ambivalencia ideológica en la *Historia del cautivo* (*Don Quijote*, I, 39-41)», en: *Insula* 538, págs. 77-86.
- Hahn, Jürgen (1979): «El capitán cautivo: The Soldier's Truth and Literary Precept», in *Don Quijote*, Part I», en: *Journal of Hispanic Philology* 3, págs. 269-303.
- Hutchinson, Steve (1992): *Cervantine Journeys*, Madison: The University of Wisconsin.
- Illades, Gustavo (1990): *El discurso crítico de Cervantes en «El cautivo»*, México: Universidad Nacional Autónoma.
- Márquez Villanueva, Francisco (1975): *Personajes y temas del «Quijote»*, Madrid: Taurus.

- Meregalli, Francisco (1972): «De *Los Tratos de Argel* a *Los Baños de Argel*», en: R. P. Sigle / G. Sobejano (eds.): *Homenaje a Casaldueño: crítica y poesía*, Madrid: Gredos, págs. 395-409.
- Moner, Michel (1988): «Du conte merveilleux à la pseudo-autobiographie: le récit du Captif (*Don Quichotte*, I, 39-41)», en: Guy Mercadier (ed.): *Écrire sur soi en Espagne: modèles et écarts*, Aix-en-Provence: Université de Provence, págs. 57-60.
- Moner, Michel (1993): «Le paradis perdu du roi Rodrigue», en: *Iris* 13, págs. 131-149.
- Oliver Asín, Jaime (1947-1948): «La hija de Agi Morato en la obra de Cervantes», en: *Boletín de la Real Academia Española* 27, págs. 245-339.
- Parodi, Alicia (1991): «El episodio del cautivo, poética del *Quijote*: verosímiles transgredidos y diálogo para la construcción de una alegoría», en: *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, sin editor, Barcelona: Anthropos, págs. 433-441.
- Percas de Ponseti, Helena (1975): *Cervantes y su concepto del arte*, 2 vols., Madrid: Gredos.
- Ruta, María Caterina (1983): «Zoraida: los signos del silencio en un personaje cervantino», en: *Anales Cervantinos* 21, págs. 119-133.
- Sánchez, Alberto (1973): *Contraluz del cautiverio en la obra literaria de Cervantes*, Madrid: Publicaciones del Instituto Nacional de Bachillerato «Cervantes».
- Spitzer, Leo (1955): «Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*», en: *Lingüística e historia literaria*, Madrid: Gredos, ²1982(*).
- Vaganay, Hugues (1937): «Une source du 'cautivo' de Cervantes», en: *Bulletin Hispanique* 39, págs. 153-154.
- Weber, Allison (1991): «Padres e hijas: una lectura intertextual de *La historia del cautivo*», en: *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, sin editor, Barcelona: Anthropos, págs. 425-432.